

se detiene a ver, por primera vez, lo ya visto. Es la sacudida a lo consabido, a lo obvio, para descubrirle su lado oculto, para derrumbarle su apariencia. Es de allí de donde surge la ironía que acompaña toda la obra. Hernández no se propone ser irónico. Es de la obviedad evidenciada de donde surgen las contradicciones ocultas. Se hace necesario entonces extrañar los lugares comunes para no perder el asombro, y menos la conciencia.

Se hace indispensable, también, salirse del autismo que producen la academia, los rincones bibliográficos, las silleterías en serie, las definiciones vigentes, las pizarras vacías, para adentrarse en el asombro cotidiano donde todo está por descubrirse.

Es un acercamiento a lo real, un primer intento de romper las murallas personales para comenzar a ser habitante partícipe de la tierra-tierra. Al conocimiento adquirido en los libros o en la universidad, al idealismo de la academia, se va superponiendo el principio de realidad a medida que el poeta va habitando los espacios más comunes.

En los primeros poemas protagoniza en primera persona muchos de los trayectos cotidianos. Trasciende su individualidad, siendo otro ciudadano más, obligado a cumplir el irremediable destino del hombre que tiene que pagar arriendo, viajar en bus, confundirse en el tumulto, cumplir con una rutina:

*Sobre el cemento las ruedas
sobre las ruedas, yo.
Ellos, conmigo, vamos en
conjunto
regodeados en nuestro tránsito
De Luxe,
para que sobre el concreto,
las ruedas, y nosotros sobre las
ruedas
accedamos sin sobresaltos
a nuestra jornada destinada
y laboral.
(De Sic transeunt, pág. 20)*

Siempre lejos de la resignación o el derrotismo. Inmerso, se distancia

para narrarnos lo que pasa a su alrededor.

Otras veces, al interpelarse a sí mismo, reconstruye con mirada crítica su biografía inconclusa, la del hombre de mar que llega a vivir en el laberinto encerrado de la ciudad montañosa.

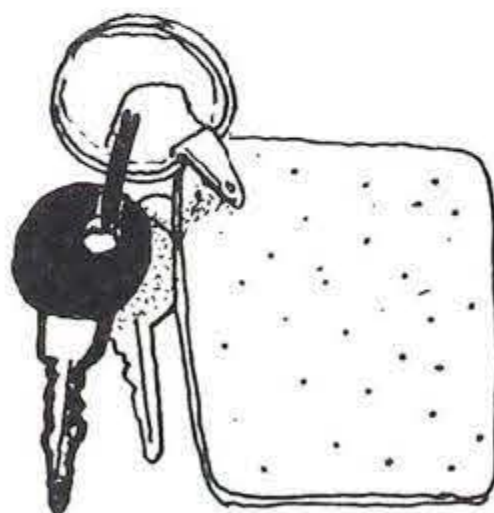
En poemas como *Sobrevuelos*, *Apartamentos modelos*, *Suelo solidario*, cobra distancia para recuperar esa primera mirada de asombro de extranjero en la ciudad. Intenta rescatar esas imágenes más cercanas del sentido primero, aquellas que fueron desdibujándose con la costumbre, con el adormecimiento de los gestos repetidos.

Así, habitando realidades, el poeta termina por trascenderse, primero en la mujer-compañera y finalmente en la palabra poética.

Poesía narrativa porque describe y cuenta. Sin embargo, es una prosa rítmica (más que verso libre), musical, llena de juego de sonidos internos, juego con las sílabas en el interior del verso, trabalenguas, ejercicio vocal.

Es un libro lleno de aciertos. Aunque a veces desigual, repetitivo en algunas imágenes, alcanza a configurar una expresión poética sólida, un espacio entre la realidad y la palabra en el que la apariencia, lo sabido, lo que se ha vaciado de significado por la fuerza de la costumbre, se carga de sentido. Volver a mirar el mundo con asombro, recuperarse como ser en otros, trascender en las realidades más intrascendentes es la forma como Javier Hernández, con la palabra-imagen como instrumento, se decide a tocar tierra.

BEATRIZ HELENA ROBLEDO



Y el tedio bogotano se hizo novela

Sin remedio

Antonio Caballero

Oveja Negra. 1984, 515 págs.

Un Bogotá de lluvia diaria. Un tedio vital permanente, como una interminable tarde de domingo bogotano. Un santaferño raizal que ha perdido sus raíces, por inútiles, por obsoletas: secas como las barbas de un ficus.

Ese es el escenario, el ambiente oprimente y el personaje decadente y sorprendido, que no sorprendente, de *Sin remedio*, 515 páginas de apretada impresión (¡señores de la Oveja Negra, por favor, déjennos un margen aunque sea para descansar la vista!). Es un largo relato de corte clásico, sin sorpresas, sin altibajos, sin brillo pero con oficio, que nos transmite con minucia —y a ratos casi con sevicia— la atmósfera en que subsiste la vieja oligarquía santaferña, utilizando para ello la sinrazón existencial de uno de sus retoños: Ignacio Escobar, 31 años, casado y dejado por su esposa, poeta frustrado cuyo único proyecto coherente es tratar de escribir en Bogotá un poema épico sobre el sentido de la existencia, “sobre la cual había querido escribir un poema sórdido y espantoso” (pág. 329), él, que no logra dárselo a la suya propia. En este camino encuentra dos sinsentidos insuperables: el de su vida no asumida: “y siempre con la misma nostalgia de inacción, de corcho en el remolino; con la misma añoranza del vientre de su madre, penumbroso y caliente, rítmicamente estremecido por un bombeo de sangre fresca, suspendido en la vida como un globo en el cielo. Pero su madre no estaba ya dispuesta a recibirlo de nuevo en su matriz. Tal vez iba siendo hora de que se incorporara a la vida real” (pág. 406). Ya desde el epígrafe se anuncia esta situación, eje generativo del relato: “conozco tus hechos y sé que tienes nombre de vivo pero estás muerto” (Apocalipsis, 3,1). El otro obstáculo está en la naturaleza

RESEÑAS		NARRATIVA
<p>del medio empleado por “cantarle” a la existencia y a su sentido: la poesía. En efecto, desde su primera salida al “mundo real”, se encuentra con unos borrachos desconocidos, Edén Morán Marín y compañeros poetas, con los cuales llega a entender que “una poesía es como cuando uno sabe qué decir, y lo dice” (pág. 39). Ese hacer sin saber, ese automatismo verbal, formal y sin contenido, es reflejo o, mejor, expresión de una existencia sin pasión, sin asimiento, padecida y no vivida: “tú [Escobar] no escoges, no intervienes, no puedes distinguir, no puedes preferir. Por eso todo te da lo mismo. Por eso no te pasa nada. Por cobarde” (pág. 184). La vida de Escobar y su medio de expresión, la poesía, están agotadas de antemano, vencidas por una realidad que les aparece impuesta, externa al sujeto que por ello queda convertido en objeto, realidad innombrable y por consiguiente incomprensible en el proyecto poético. No deja de tener cierto tufillo decimonónico la escogencia de la poesía como medio de expresión: todo es decadente. E inadaptación fundamental a una realidad extraña.</p> <p>Escobar y la novela pertenecen a una clase social: la alta tradicional de una ciudad, Bogotá, marco espacial de la historia. Clase que no acepta la mutación social que conoce el país en la segunda mitad de este siglo: desprecio de los provincianos representados en la novela por las caleñas (“es caleña, yo sé, pero...”) y por los políticos costeños, desprecio a los militares (“tu no conoces a los militares de este país, mijo. Es una gentecita”) y de los políticos, percibidos como elementos extraños al grupo (“uno ya no conoce a nadie en la política”). En la misma conversación “se especulaba sobre la incidencia que tendrían los resultados de las elecciones sobre los precios de la tierra y del dólar” (pág. 160). Es una clase todavía con conciencia de sí pero no del país en que vive, en trance de ser superada por el proceso histórico, encerrada en sus rutinas sociales y familiares, descritas en el libro con finura hasta conformar literaria y sociológicamente las mejores</p>	<p>páginas del largo escrito (págs. 137-171, 479-497). Clase social que se siente acorralada y mira con espanto y actitud pasiva los cambios sociales que se suceden a su pesar y minan su tradicional poderío. Clase con un sentido de identidad fundamentado en el pasado y que para sus nuevos miembros, enfrentados sin remedio a un presente ajeno a los otrora poderosos, les significa quedar sin raíces, sin referencias válidas: “por lo menos los tíos y las tías sabían en dónde estaban, por qué estaban ahí: situados en el tiempo y en el espacio, en fechas precisas de sus muertes, en los precios exactos de sus tierras. Escobar escrutaba su propio interior y no encontraba ni siquiera eso” (pág. 159).</p> <p>Ahora bien: esa clase la podríamos ver como la provinciana de Bogotá y por ello su historia es específica, haciendo difícil que en otras ciudades colombianas, con sus oligarquías provincianas, la historia de Escobar pueda ser fácilmente asimilada. No. Es una historia bogotana, que difícilmente trasciende los límites de la sabana. Por el contrario, las otras regiones se han ido tomando a Bogotá. La novela así lo registra. Recordemos lo dicho sobre los provincianos, desplazadores del provinciano bogotano: el santaferño, como resultado del paso de Bogotá de ciudad provinciana a capital de un país, suma de provincias.</p> <p>Este mundo cambiante, extraño, externo, tan lejano del equilibrio provinciano —y en esto <i>Sin remedio</i> es una novela urbana— se da en Bogotá, de la cual Escobar nos dice que “es triste [...] una tristeza fría, de atmósfera delgada, de ciudad aplastada por el peso del cielo en lo más alto de la cordillera, en lo más lejos. Una tristeza rencorosa, torva, de muchedumbres silenciosas que en la calle tropiezan con otras muchedumbres, como un río con el mar, bajo la lluvia” (pág. 254). Es el ámbito de la despersonalización, aun para aquellos que dominaron. Es el escenario para el tedio vital, para la pasividad suprema, para el corte radical con una realidad que supera vivencialmente a los personajes. Por</p>	<div data-bbox="1535 195 1822 528" data-label="Image"> </div> <p>eso a Escobar “todo le daba igual: cabalgar en moto rumbo a lo desconocido, ensordecido por el viento, o cenar en casa de su madre con Monseñor Botero Jaramillo [suena a cortesano “infiltrado”, de origen antioqueño]. La misma aceptación, la misma falta de entusiasmo. Inerte. Disponible. Libre como el viento. Como una piedra. Libre o inerte, daba lo mismo” (pág. 190). Por eso, Henna, caleña, amiga de su exmujer, es capaz durante 28 tediosas páginas (107-135), equivalentes a treinta días, de invadir el apartamento de Escobar y de reducirlo literalmente al lecho donde lo somete a una violación continuada, habida cuenta de la mentalidad de Escobar (“tú no escoges, no intervienes, no puedes distinguir, no puedes preferir”). Por eso (págs. 173-221) su relación con la izquierda es una relación imposible pero buscada por el único flanco posible: la poesía. Es imposible, porque de Escobar se puede decir que “no quieres ser adulto. No quieres ser responsable” (pág. 102) y que “eres egoísta por miedo. Por miedo a que te pase algo. Por eso no te pasa nada. Por cobarde” (pág. 103) y porque es una izquierda “alienada y alienante”, como se decía a fines de los sesenta y comienzos de los setenta, época de la narración. En las 48 páginas sobre la izquierda, a diferencia de lo dicho para la descripción de la atmósfera santaferña, encontramos el estereotipo como explicación. Definitivamente la literatura no logra aún asumir creativamente, con sutileza y capacidad de matizar, el fenómeno de la radicalización política contemporánea en el continente, o si no véase a Vargas Llosa con <i>Historia de Mayta</i>¹. Caballero, a pesar de haber vivido la época, no la traduce.</p> <p>¹ Mario Vargas Llosa. <i>Historia de Mayta</i>. Editorial Seix Borral. Barcelona, 1984.</p>

Antonio Caballero (¡nuevamente, señores de la Oveja, hagamos fichas biobibliográficas de los autores!), empezando sus cuarentas y luego de un exilio voluntario de casi diez años en España, que aprovechó para convertirse en el cronista cultural estrella de Cambio 16 y para escribir las 515 páginas de *Sin remedio*, muestra una veta diferente como novelista, pues como periodista es ágil, brillante, incisivo, con una infinita y santaferña capacidad para la mordacidad. Como novelista asume ropajes clásicos, formales y pesados y, quizás por miedo de caer en la agilidad y eventual superficialidad estilística del periodista, nos entrega medio millar de páginas que pudieron reducirse a trescientas sin afectar el contenido y salvaguardando al lector, que siempre tiene como obligación acabar el libro para poder escribir su reseña.

JUAN MANUEL OSPINA

El cuello de botella de Pepe

Pepe Botellas

Gustavo Álvarez Gardeazábal

Editorial Plaza y Janés. Bogotá, 1984

Para nadie medianamente informado de la política colombiana son un secreto las relaciones del autor de *Pepe Botellas* y José Pardo Llada, por conducto del denominado "Movimiento Cívico" de Cali. Resulta, entonces, fácil descubrir la identidad, que no pretende ocultarse, del protagonista de la obra. Tampoco cabe duda sobre el lugar donde transcurre la trama de la novela y la sociedad a la que se refiere. Pero las alusiones a distintos autores encabezando los capítulos, transportan al lector a diversas épocas y lugares de relevancia histórica: la invasión napoleónica a España, vista a través de *Un afrancesado*, de Benito Pérez Galdós; el período prerrevolucionario cubano insinuado con fragmentos periodísticos, novelados o de crónica histórica; la revolución en la isla; la

dictadura de Rojas Pinilla; la tenencia de la tierra en Colombia; el cura Camilo; párrafos de editoriales de periódicos colombianos, etc. Es de suponerse que un estudio más profundo de estos textos llevaría a encontrar una interesante relación entre ellos y el hilo conductor de la novela.

Para quien recibe la obra sin prejuicios ni inquietudes científicas, estos párrafos de consagrada literatura e historiografía parecen ocultar una carencia o, simplemente, camuflar una intención. Por más que se escarbe en las páginas de *Pepe Botellas* no se encuentra ni rastro de la cálida y genuina recreación histórica, mediatizada por vitales personajes, como en las obras de Alejo Carpentier; tampoco hay vestigio de esa dosis de sarcasmo elegante y violento con la que Pérez Galdós fustiga a su sociedad; mucho menos, aunque su personaje-relator lo pretende, se observa la cínica y hedonista despreocupación tropical de los personajes de Cabrera Infante. La seriedad científica e histórica está excluida por completo de *Pepe Botellas*. Y no es que Álvarez Gardeazábal hubiera debido retomar —si ello fuera posible— alguna de esas características para elevar la calidad de la obra, pero por voluntad del autor resulta inevitable establecer el contraste y la comparación. Entonces, y por ello, *Pepe Botellas* se empobrece. Porque lo más protuberante, obvio y llamativo de esta novela es su búsqueda de cierta eficacia práctica: cual manifiesto político encaminado a movilizar copartidarios, olvidando cualquier eufemismo o sutileza, sin adornos ni preámbulos, desde las primeras páginas arremete contra su enemigo para aniquilarlo. Incansable en su empeño, persigue acabar con cualquier asomo de dignidad u honor que pudiera quedarle al protagonista. Así como en el realismo socialista los requerimientos artísticos o estéticos se subordinan al imperativo ideológico, en esta forma de realismo personalista que utiliza Álvarez Gardeazábal, el lenguaje, la poética y demás atributos de la obra literaria quedan absolutamente so-

metidos a su necesidad de venganza: lo importante es demoler, despedazar, pisotear una figura. Cumple así el designio del derrotado, traído a cuento por el mismo autor: escribir una novela, no por el hecho de escribirla, sino por derrotado...

Hay entonces una primera evidencia: el motivo que tuvo Gustavo Álvarez para escribir el libro, no es otro que su desmesurada inquina hacia el personaje central, José María Valladares. Lo cierto es que de la mano de su "pasión", traspasa las fronteras del pudor e incluso del cinismo, ubicándose en el terreno del insulto. Falta elaboración, transposición poética. La herida no es objeto de lo que los psicólogos llamarían "sublimación". La hiel, ni siquiera añejada por el tiempo, se derrama en estado puro en las páginas de la novela. Sin sutileza ni gradualidad algunas, en una muestra de obviedad suprema, traspasado el umbral de las primeras páginas, el lector es arrojado al centro mismo de la disputa. El debate central del libro se reduce a una rencilla privada, con todo el sentido peyorativo que tiene el término: asunto en el que están en juego sólo intereses personales de los implicados, con toda la carga de mezquindad y enanismo que esto implica. Aceptamos que muchas páginas maestras de la literatura pueden haber tenido origen análogo; al fin y al cabo, el artista extrae su materia prima del mundo que lo circunda. Pero, y ahí está el problema, la forma literaria de la obra se va reduciendo a un estilo satírico en tono mayor, que termina por ser una caricatura de sí mismo. La prosa de Ál-

